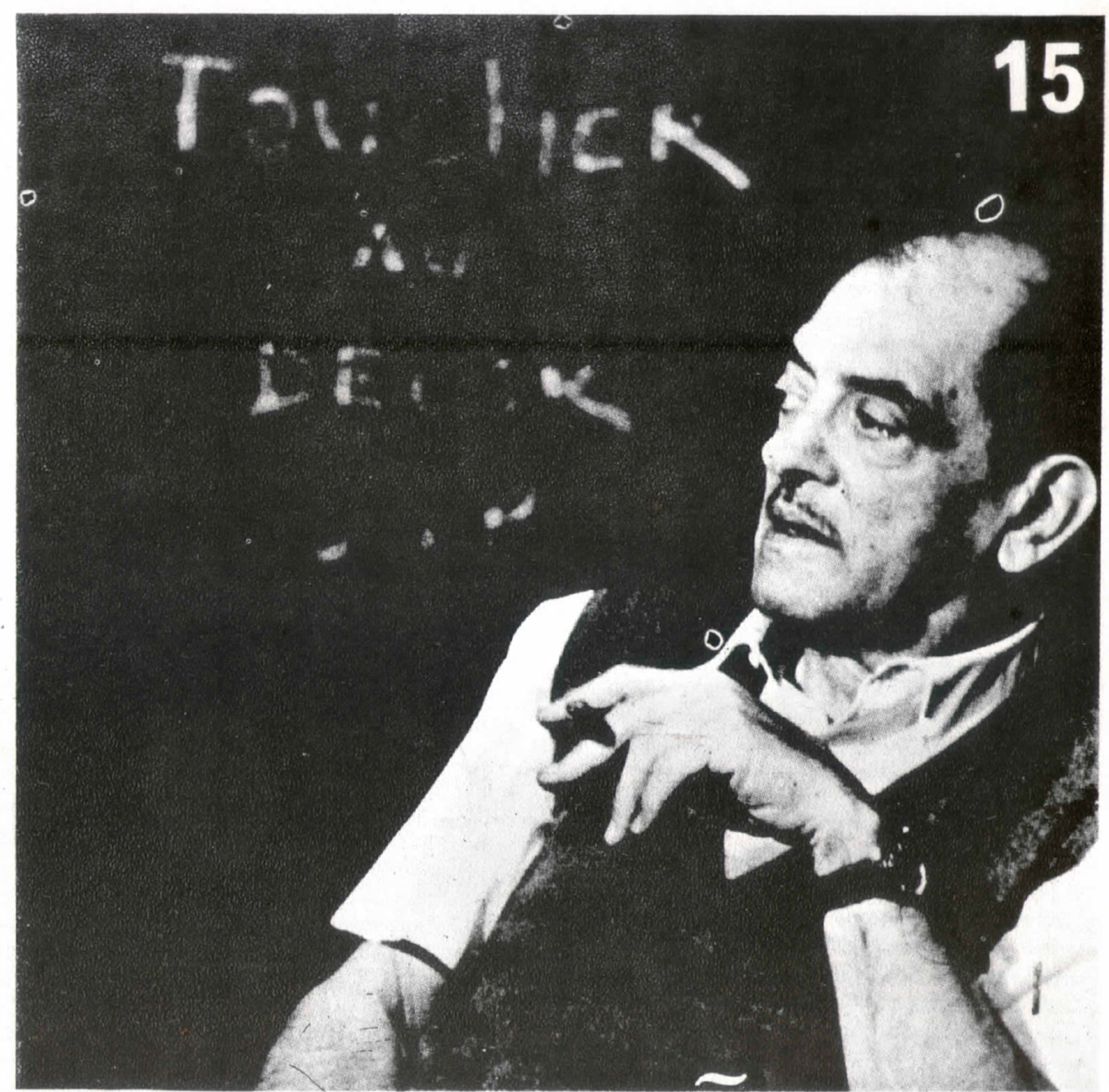


LUIS BUÑUEL EN MEJICO

Marzo 20, 21, 22, 23 y 24:

1951: SUBIDA AL CIELO (México)
Producción: Isla. Guión y producción: Manuel Altolaguirre. Fotografía: Alex Philips. Música: Gustavo Pittaluga. Decorados: Edward Fitzgerald y José Rodríguez Granada. Intérpretes: Lidia Prado (Raquel), Carmelita González (esposa de Oliverio), Esteban Márquez (Oliverio), Manuel Donde, Roberto Cobo, Luis Acévez Castañeda, Leonor Gómez Pitouto, Roberto Meyer, Beatriz Ramos, etcétera. Duración: 85 minutos.

Marzo 27, 28, 29, 30 y 31:

1955: ENSAYO DE UN CRIMEN - La vida criminal de Archibaldo de la Cruz (México).
Producción: Alianza Cinematográfica (Alfonso Patiño Gómez). Guión: L. Buñuel y Eduardo Ugarte, basado en una novela de Rodolfo Usigli. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: Jesús Bracho y José Pérez. Montaje: Pablo Gómez. Intérpretes: Ernesto Alonso (Archibaldo), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo, Ariadna Walter, Rodolfo Landa, Andrés Palma, Carlos Riquelme, J. María Linares Rivas, Leonor Llansas. Duración: 91 minutos.

Abril 3, 4, 5, 6 y 7:

1951: LA HIJA DEL ENGAÑO - Don Quintín el amargo (México).
Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers). Guión: Raquel Rojas y Luis Alcoriza, basado en una narración de Carlos Arniches. Fotografía: José Ortiz Ramos. Música: Manuel Esperón. Decorados: Edward Fitzgerald. Intérpretes: Fernando Soler, Alicia Caro, Rubén Rojo, Nacho Contra, Fernando Soto, Lily Aldemar, Duración: 80 minutos.

Abril 10, 11, 12, 13 y 14:
1959: LA FIEVRE MONTE A EL PAO - Los ambiciosos (Franco-mexicana).
Producción: C.I.C.C., Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films, (París) y Cinematográfica Filmex (México). Guión: L. Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, basado en una novela de Henri Castillou. Diálogos: Louis Sapin. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Paul Misraki. Montaje: James Cuenet y Rafael López Ceballos. Intérpretes: Gerard Philippe (Ramón Vázquez), María Félix (Inés Vargas), Jean Servais (Alexandre Gual), M. A. Ferriz (Raúl Rumas), Raúl Dantes, Domingo Soler, L. Aceves Castañeda, Augusto Benito, Víctor Junco, Roberto Cañedo. Duración: 97 minutos.

Abril 17, 18, 19, 20 y 21:

1950: LOS OLVIDADOS (México).
Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers). Guión: Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter, basado en temas de Gustavo Pittaluga. Decorados: Edward Fitzgerald. Montaje: Carlos Savage. Intérpretes: Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (Jaibo), Estela Inda (madre de Pedro), Miguel Inclan (el ciego), Héctor López Portillo, Salvador Quirós, Víctor Manuel Mendoza, Alma Delia Fuentes. Duración: 88 minutos.

*****

"Durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949) pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar **Los olvidados** sobre la vida de los niños abandonados; para documentarme, consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Mi historia se basó en hechos reales. Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres.

"**Los olvidados** es quizá mi film preferido. De haber hecho lo que quería, habría resultado una obra maestra". (Declaración en **Nuevo Cine**)

Luis Buñuel. – **Los olvidados** fue un film relativamente libre. Evidentemente, Dancigers me pidió que quitase muchas cosas que quería po-

Los Olvidados



ner en el film, pero me dejó cierta libertad.

André Bazin. – ¿Qué género de cosas?

Luis Buñuel. – Todo lo que quité tenía un interés únicamente simbólico. Yo quería introducir en las escenas más realistas elementos locos, completamente disparatados, por ejemplo: cuando Jaibo va a pegar y matar al otro chico, en el movimiento de la cámara, se ve a lo lejos la mole de un gran inmueble de once pisos en construcción, y yo hubiera querido meter una orquesta de cien músicos. Se les hubiera visto de pasada, confusamente. Yo quería poner muchos elementos de este género pero me lo prohibieron en absoluto.

André Bazin. – Esto que usted nos está revelando es muy importante, sobre todo en la medida en que **Los olvidados** pudo pasar por un film de tendencias a la vez sociales y pedagógicas, inscribiéndose en la tradición de **El camino de la vida, La ciudad de los muchachos** y **Prisión sin rejas.** Lo que usted nos acaba de decir podría parecer que va contra el realismo social que la gente se ha complacido en subrayar en el film. Sería importante que precisase en que medida este realismo es una requisitoria o si, al contrario, no está ahí para dar en cierto modo el cambio sobre el verdadero mensaje poético del film.

Luis Buñuel. – Para mí **Los olvidados** es, efectivamente, un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo, yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis. He observado cosas que me han dejado atónito y he querido transponerlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que puede aparecer en todo. Siempre me he sentido atraído por el aspecto desconocido o extraño que me fascina sin saber por qué.

Jacques Doniol - Valcroze. – Usted tenía a Figueroa como operador, pero lo utilizó de modo completamente diferente a su estilo habitual. En suma, ¿le impidió usted que hiciese bellas imágenes?

Luis Buñuel. – Naturalmente, puesto que el film no se prestaba.

Jacques Doniol-Valcroze. – Debió sentirse muy desgraciado.

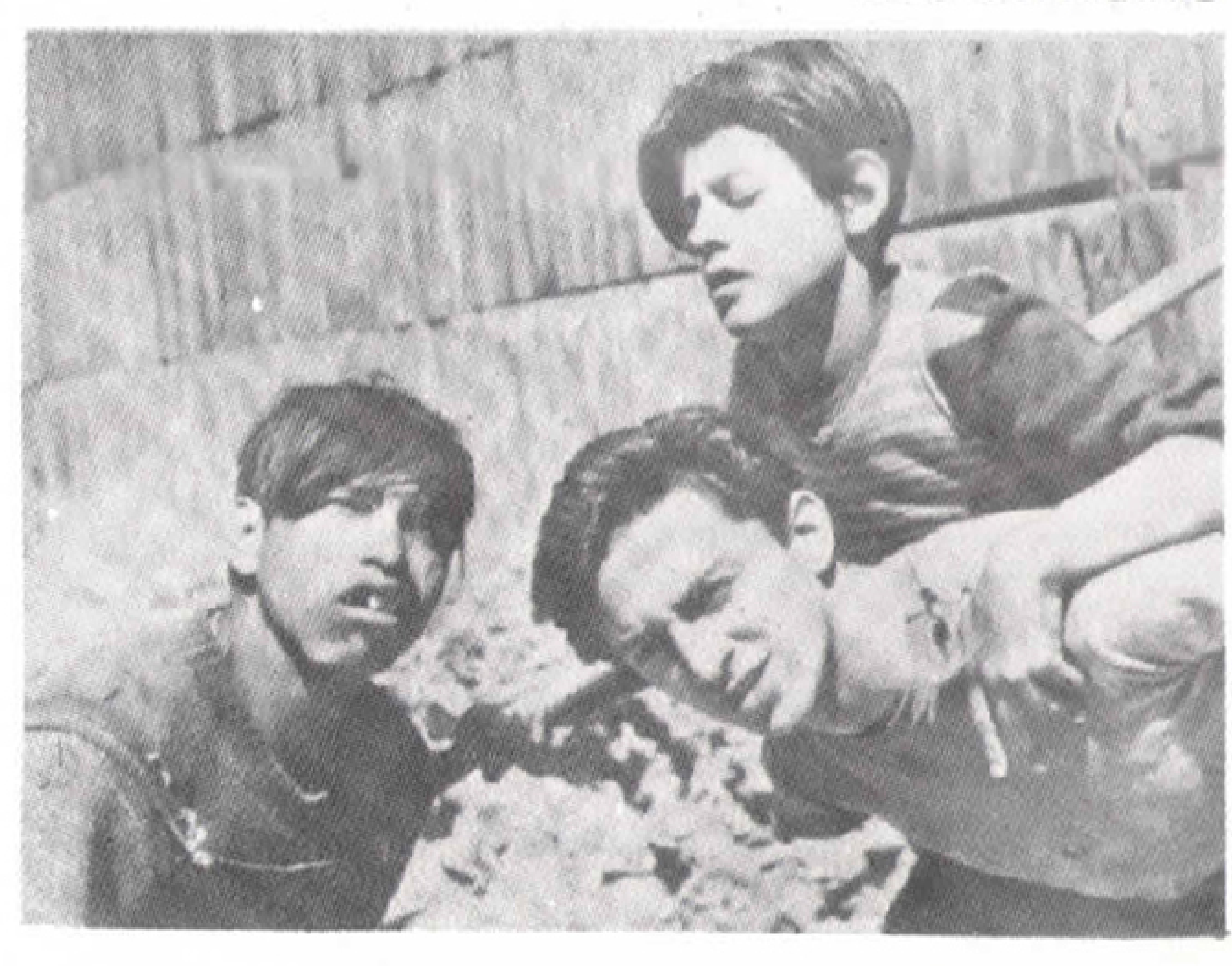
Luis Buñuel. – Muy desgraciado. He leído en **Cahiers** la historia que ustedes contaron.

Jacques Doniol-Valcroze. – ¿Esa de la nubecita? ¿Es verdadera?

Luis Buñuel. – Es verdadera. Quiero decir que yo no he actuado con él como un dictador que concede un favor del tipo: "Anda, pues, amigo mío, puesto que tienes tantas ganas". Pero lo esencial es verdad. Al cabo de once días de rodaje, Figueroa preguntó a Dancigers por qué lo habían escogido para hacer un film que hubiera podido hacer igual de bien un operador de actualidades cualquiera. Le respondieron: "Porque usted es un operador muy rápido, muy comercial". Es verdad. Figueroa es extraordinariamente rápido y muy bueno. Eso lo ha afianzado. Al principio estaba muy asombrado de trabajar conmigo, no estábamos nunca de acuerdo, pero creo que él ha evolucionado mucho, y nos hemos hecho muy amigos.

Los olvidados fue una película fuera de serie. No sólo su coste estuvo muy por debajo de las piezas artísticas de Emilio Fernández, sino que disfrutó de un presupuesto rayano en la miseria: 450.000 pesos (unos dos millones de pesetas). En la película se advierte en seguida a un Buñuel manejando más libertad que en sus obras anteriores. Hay pocos decorados, pero muy apropiados, hechos por Edward Fitzgerald, uno de los mejores especialistas de los estudios de México, utilizado por Buñuel repetidas veces. Estaba, además, Figueroa, cuya perfección téc-

Los Olvidados



nica Buñuel no pudo ocultar. La fotografía de Figueroa es el mayor elemento de sorpresa para el aficionado a Buñuel. Por primera vez un film suyo tiene una excelente calidad fotográfica. Buñuel hace todo lo posible para que el espectador no sienta una impresión estética agradable; se percibe, con todo, la mano de un especialista de estudio, meticuloso y barroco. Pocas obras volverán a tener esta característica (**El río y la muerte** fue la más destacada, pero en ella se hallaba más justificada, por tratarse de una obra más contemplativa y estática). Figueroa volvió a trabajar con Buñuel en **El.** El dominio del realizador está ahí plenamente logrado: la fotografía, muy quemada, ofrece blancos y negros violentos y carece de las ricas gamas gris perla de **Los olvidados.**

El director trabajó en esta película concienzudamente. Andaba con pies de plomo, sabiendo que se jugaba la posibilidad única de volver a entrar en el cine. La galería de tipos pintorescos, magníficamente lograda, no estaba constituída solo por actores improvisados, como se cree. Estella India era conocida. Roberto Cobo no había trabajado en el cine, pero tenía experiencia en el **music-hall.** La niña de diez años, que realiza una interpretación tan delicada como la protagonista anónima de **La joven,** había trabajado ya. Miguel Inclán compuso un ciego impresionante, quizá con demasiada caracterización profesional. Buñuel ensayó mucho a todos los actores. La toma en que Cobo seduce a la madre de su amigo fue rodada varias veces. Necesariamente, **Los olvidados** fue una película sin la espontaneidad formal de las anteriores.

El argumento se sitúa en México, pero el realizador se preocupó en dejar bien sentado que podíamos estar en cualquier otra ciudad. Buñuel explica cómo las condiciones sociales, la falta de afecto y la pobreza, hacen de un niño un criminal. El film es un proceso que no ofrece ninguna solución al problema, ya que como explica Buñuel en la introducción del film, "se deja a las fuerzas del progreso el cuidado de encontrar una".



Los olvidados queda en un nivel diferente al de los otros films sobre la delincuencia infantil. Por primera vez se ha tratado el tema sin "tics"

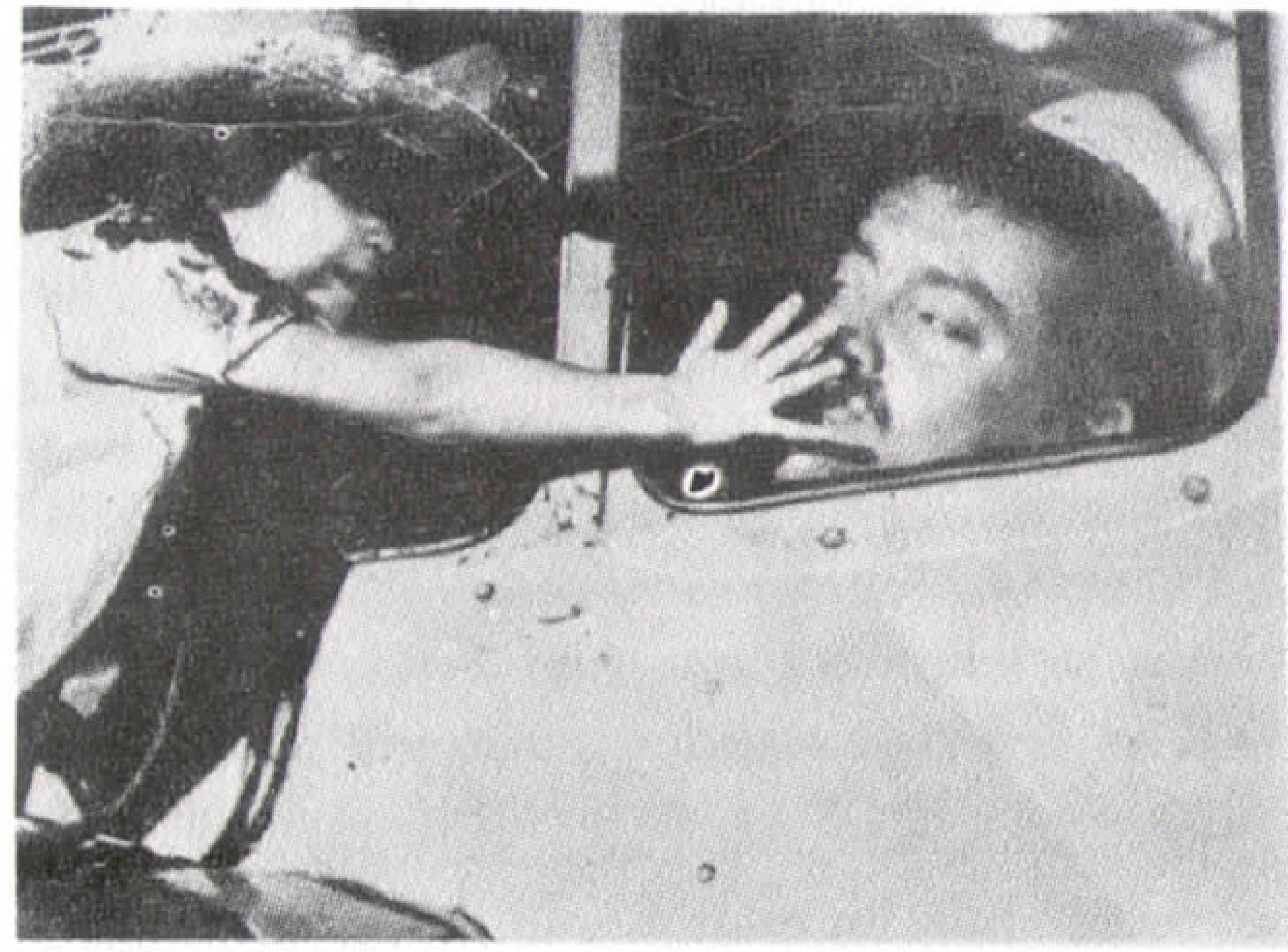


Subida al cielo

de moralismo tradicional. Por eso es preferible este film a **El camino de la vida** —aunque la obra rusa de Nikolai Ekk era bella— y no hablemos de los films americanos. Será otra vez oportuno recordar una de las causas que pusieron en marcha la escisión espiritual entre el grupo surrealista y el partido comunista. Los surrealistas habían sido entusiastas del cine ruso hasta aparecer **El camino de la vida.** El film los escandalizó con su tesis de la "redención por el trabajo". El trabajo —el realizado a la fuerza para otros, para subsistir materialmente— había sido condenado por los surrealistas como denigrante para la dignidad humana. Buñuel salió del grupo surrealista en 1932 cuando proyectó adaptar **"La lucha por la vida"** de Pío Baroja. Su decisión de hacer un film sobre este tema parece venir de 1936. La toma de posición en la polémica, hecha muchos años más tarde, deja clara la creciente preocupación social de Buñuel y la imposibilidad de tratarla dándole soluciones a la rusa. El me ha dicho: "El constructivismo optimista de los recientes films soviéticos es tan reaccionario como los ideales burgueses de religión, patria y familia".

Así, el hecho de estar planteado como una tragedia es lo que le dá grandeza a **Los olvidados.**

El film es un melodrama. La palabra no tiene por qué ser peyorativa. El sociólogo Edgar Morin escribe, refiriéndose al cine mexicano en general y a Buñuel en particular: "En el cine mexicano hay una crudeza en el plano de la muerte y en el de la sexualidad que nos hace sentir que en el hombre hay carne". Y añade: "Los que desprecian las estructuras melodramáticas de la novela popular tradicional, ignoran



Subida al cielo

que son las mismas de la tragedia griega y del drama elisabethiano". El poeta mexicano Octavio Paz puntualizó la esencia trágica de **Los olvidados:** "Jaibo (...) muere, pero hace suya su muerte. La colisión entre la conciencia humana y la fatalidad externa es la esencia de la tragedia. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental; sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad lleva la máscara de la libertad, ésta la máscara del destino. La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica".

Los olvidados se inserta en la obra total de Buñuel. Su novedad consistía en manejar el sentido trágico con lenguaje popular. Era un film cien por ciento mexicano; Buñuel había asimilado la tradición nacional del cine mexicano tan rápidamente como había asimilado la francesa y la española. Llegado a México en un momento en que el cine nacional se dividía entre obras para habituados a los museos y una inmensa cantidad de mediocres films populares, Buñuel escogió, como en España, el segundo grupo. El melodrama y la comedia popular tenía mejores antecedentes en México que entre nosotros. Existía la fuerte tradición de Bustillo Oro, desde 1928, de Julio Bracho y Blas Galindo, desde 1938. Buñuel siguió esta línea: dio al problema nacional un lenguaje tan sencillo, episodios igualmente folletinescos, escenas tan pueriles en apariencia; pero dio a todo esto una profundidad filosófica, una sinceridad y una grandeza sin precedentes.

A partir de **Los olvidados** veríamos las escenas más corrientes presentadas por primera vez con una autenticidad tan simple, tan directa, que parecían perogrulladas porque el cine nos había acostumbrado a clisés irreales.

Las personas se mueven de otra manera con Buñuel: no evolucionan como fantasmas, ni hacen esos gestos o movimientos de mano, ni dicen las palabras que oímos en todas las películas. Si **Robinson** llega nadando a la playa de la isla, no se levanta en seguida del suelo, sino que, como es natural, se queda largo rato jadeando. Cuando un valiente va a ser fusilado en **La mort en ce jardin**, no se planta ante el pelotón de ejecución como un héroe de novela burlesca, o como Marlene Dietrich en **Fatalidad,** sino que lo tienen que llevar sobre una silla, desmayándose de miedo y atado, para impedir que se caiga. Estos datos se mezclan con los anodinos a que nos hemos referido. (**Viridiana** pelea una naranja haciendo espirales. **La joven** mata un insecto al pasar, etc.) Juntos, dan la extraña sensación de verdad que solo él ha sabido crear en el cine. En este sentido podríamos decir apasionadamente que Buñuel ha inventado el cine. Muchos maestros del cine han tenido detalles así: von Stroheim, Pudovkin, Vidor, incluso Hitchcock, ofrecen a veces una de estas observaciones minuciosas, al margen del argumento, que nos ayudan tanto a definir la autenticidad del personaje. Sin embargo, lo hacen aisladamente, como si se tratara de un rasgo de ingenio, Buñuel basa en esta observación su imagen de la realidad:

"Me gustan los momentos en que no pasa nada; el hombre que dice "déme una cerilla". Este género de cosas me interesan mucho. "Déme una cerilla" me interesa enormemente . . . ¿Quiere usted comer?" ... "¿Qué hora es?" Hice **Subida al cielo** un poco en este sentido". (Entrevista de "Cahiers", núm.36).

Buñuel no puede hacer mejor elogio al neorrealismo cinematográfico que el de haber sabido incorporar —más tarde que él— estos momentos "nulos" La larga secuencia de la criadita despertándose por la mañana y limpiando las hormigas del fogón de **Umberto D**, mencionada por Buñuel, es la única genial que ha hecho el neorrealismo italiano, sobrepasando un realismo empírico de la vivencia del tiempo real humano expresado literariamente por James Joyce o los surrealistas. **Los olvidados** abría el

camino al más profundo cine realista popular No el realismo socialista, ni el realismo poético o naturalismo puesto al día de los franceses o de los primeros americanos, ni tampoco el neorrealismo, sino el realismo de quien había dicho: "El surrealismo me hizo ver una cosa importantísima: que el hombre no es libre". Casi todos sus films posteriores han perfeccionado y hecho más profunda esta evidencia.

A partir de esta película empieza también la lenta evolución de Buñuel hacia una mayor confianza en la vida. **Los olvidados** es aún, como **Las Hurdes**, un poema trágico sobre el hombre, fascinante por su intrínseca belleza y su inmenso horror. El mundo es una especie de infierno del que no hay salida. El ser humano, como un homúnculo, sufre el destino. El hombre no puede modificarse. La maldad parece ser intrínseca al hombre y al niño, como se deduce del sueño de Pedro y de la muerte de Jaibo. Las gallinas, el perro, presagian la caída en la nada.

La modificación espiritual del autor se opera lentamente a medida que él mismo va rehabilitándose en la vida. **Susana** será también la fuerza del mal desencadenada, pero marca un avance con respecto a **Los olvidados**. Hasta cierto punto ambas obras son optimistas, porque su negativismo existe por la ausencia de las condiciones favorables que echamos en falta. Los niños de **Los olvidados**, o Susana, son malos porque carecen de amor y solo pueden sobrevivir haciendo el mal. Construyendo una sociedad no criminal, no lo seríamos. Este es el optimismo implícito en Buñuel, que no es literatura, ni utopía, sino humanismo. Sólo que

Ensayo de un crimen



Buñuel no encontraba la salida. Su falta de fe en cualquier credo político o ideal progresista le llevaba a este callejón sin salida. Los jóvenes de **Los olvidados** están todos solos.

***

A lo largo de la obra de Buñuel sentimos el proceso de maduración. Difícil, lleno de contradicciones, con dramáticos retrocesos, son reflejo del hombre que está detrás de la obra. Esta es fiel a su creador, porque Buñuel jamás se engaña ni engaña a los demás.

"Su lucha entre belleza y rebelión se transmite a sus films. Cada imagen es una especie de desesperada invocación a la ley que él busca. Esta invocación tiene muchas veces un carácter de signo mágico, no de argumento, de razonamiento o explicación. Los films no son respuestas sino interrogaciones. Es una obra hecha de **Anschauungen** instintivas, primarias". (Max Leutenegger y Mario Gerteis).

Sí, pero cuantas otras veces invoca el sentido común, la dialéctica procedente de la precisión científica, la **moral.** Buñuel ha dicho: "Tener un código es pueril para mucha gente, pero para mí no".

"Sociológicamente queda claro que para Buñuel la locura está siempre situada en personajes cuyo ambiente e ideales son las creencias y la moral tradicionales. Para él los locos y los burgueses buenos son dos ejemplos extremos de un mismo tipo social: el parásito".

A lo largo de más de treinta años Buñuel ha compuesto, con medios exclusivamente cinematográficos, la exacta imagen de su visión del mundo, hasta conseguir resolver el conflicto y encontrar la paz en 1961. Ha sido un proceso no intelectual, sino intuitivo, espontáneo, conseguido con asociaciones mentales, que no debemos confundir con símbolos, como han hecho muchos críticos. **Los olvidados** marca el punto culminante del conflicto. Allí encontró el lenguaje popular inherente a un espectáculo de masas como el cine, en el que podía aclarar las cosas, no sólo a los demás, sino a sí mismo . Es snobismo, o mala fe flagrante, atribuir a su obra anterior toda la excelencia y considerar la obra mexicana como una degradación, una comercialización de lo que antes ya había descubierto. Sin su primera fase, Buñuel no hubie-

ra conseguido nunca dar la profundidad, la trascendencia, el gracioso doble sentido de su obra posterior.

Por eso la producción mexicana —la segunda etapa— es más importante, más rica. En sus modestas películas comerciales mexicanas, Buñuel se ha realizado totalmente como hombre y como artista. A pesar de sus imperfecciones técnicas, de las muchas claudicaciones en cuestiones de forma a que ha tenido que someterse, a pesar de la "paja" melodramática y argumental que hay que soportar muchas veces, es en estos films donde madura su genio. Gracias a ellos Buñuel se ha afirmado como el creador de cine con una obra más continua, más original, más sincera, y quizá también, de fuerza lírica más explosiva. En los primeros setenta años de cine, Buñuel queda como uno de los tres o cuatro valores importantes. En la cultura española, tan rica en moralistas-filósofos, ya que no en filósofos puros, se situará junto a Quevedo, Gracian y Goya, como ejemplo de la sensibilidad de una raza y como pensador. Como artista es aún pronto para juzgarlo. He evitado llamar artista a Buñuel porque en verdad no se proponía con su cine hacer una obra de arte, tal como se entiende el vocablo en la estética no-materialista. Solo es artista en la medida en que hace la transposición de un mundo, el nuestro, a otro con leyes diferentes, el del cine. Esta transposición no ha sido tan delicada ni, técnicamente, brillante como en otras grandes figuras, pero ha tenido todo lo necesario para que la expresión fuera más sencilla y más clara. Esto basta. Queda también la inmensa fuerza lírica de su "tierna crueldad". En este aspecto su obra se va haciendo cada vez más sutil, más flexible en **Viridiana**, **El angel Exterminador** y **Simón del desierto.**

Los olvidados no dio a Buñuel la libertad de acción que hubiera sido de esperar. Durante varios años todavía, el realizador tendría que aceptar uno tras otro melodramas mexicanos tan despreciables en principio como la restante producción ordinaria. Lo más meritorio de Buñuel ha sido precisamente saber obligarse a este trabajo sin renunciar a sí mismo. El arte se hace de síntesis de la realidad, y también de renuncias. Crear una obra es transponer la realidad a un plano del que hemos definido las coordenadas y dentro del cual tenemos que movernos. La teoría de que hay que dar absoluta libertad al artista para crear, ha sido desmentida por los hechos a lo largo de la historia: la mayor parte de las obras capitales del arte fueron hechas por encargo; además de las limitaciones de expresión que el artista se impone a sí mismo hay casi siempre limitaciones impuestas por el patrón: la obra terminada en un tiempo fijado, con tal cantidad de dinero, de un determinado tamaño, subrayando un tema concreto. El artista expresa su visión del mundo, una historia completamente diferente de la encargada, además de la otra. Parece ser una condición de la creación la de exigir transposiciones y limitaciones.

Si examinamos la obra de Buñuel vemos que, aunque parezca paradójico, este hombre tan rebelde, tan independiente y difícil, consiguió obras tan complejas en México como en Francia. Dentro de las mexicanas, no siempre las que tuvieron mayor presupuesto, facilidades técnicas, etc... resultaron las mejores.

***

Una vez encontrada la piedra de toque (**Los olvidados** y **Susana**) era de esperar que su carrera se desarrollase con producción regular y creciente interés. La calidad de su cine comercial ha ido aumentando. No se le hizo justicia en seguida. Hasta 1960 Buñuel no se ha visto libre de anodinas exigencias comerciales, pero en lucha incesante ha aprovechado cada resquicio para introducir detalles valiosos de su mundo personal. En el decenio que va desde 1951 a 1962 realiza 18 películas, en contraste con las seis (dos de ellas cortometrajes) hechas en los treinta años anteriores, aparte los trabajos menores.

Los ambiciosos



De esta producción **La hija del engaño** y **Una mujer sin amor** prolongan la línea melodramática de **Susana.**

Subida al cielo fue pagada por otra de las relaciones de Buñuel en los viejos tiempos de la "Residencia": el poeta surreal Manuel Altolaguirre, igualmente exiliado en México, que contribuyó también con un débil argumento. Buñuel hizo un bello guión. Desgraciadamente, falto dinero. El film tuvo que ser realizado y montado con muchas omisiones. Aún así es una de sus pequeñas joyas. Obtuvo varios premios europeos. Con el pretexto de un viaje en un destartalado autobús a través de México (hecho por un muchacho que debe separarse de su novia para ir al encuentro de su madre, moribunda) Buñuel nos da un libro de apuntes, de un humor delicioso, sobre las costumbres mexicanas. Con él liquidó de una vez el folklore barato de otras películas locales. Hay mucho y conmovedor erotismo y dos escenas de sueños, mejores que las de **Los olvidados**, sobre todo aquella en que los amantes, en el autobús, convertido en jardín, deben romper el cordón umbilical que le une a él con la madre para poder amarse. **Subida al cielo** tenía una especie de elegancia dieciochesca que puede encontrarse en algunos films de Buñuel, como **Archibaldo de la Cruz.**

FILMOGRAFIA MEJICANA DE BUÑUEL

1947: Gran Casino; 1949: El gran calavera; 1950: Los Olvidados; 1951: Susana, La hija del Engaño (Don Quintín el amargao), Una mujer sin amor, Subida al cielo; 1952: El Bruto, Robinson Crusoe, El; 1953: Cumbres Borrascosas (Abismos de pasión), La Ilusión viaja en Tranvía; 1954: El río y la muerte; 1955: Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), Cela s'appelle l'aurore (Producción Franco-Italiana); 1956: La mort en ce jardin (La muerte en este jardín) (Producción Franco-Mexicana); 1958: Nazarín; 1959: La Fievre monte a el Pao (Los Ambiciosos) (Producción Franco-Mexicana); 1960; The young one (La joven) (Producción USA-México): 1961: Viridiana (Producción Hispano-Mexicana); 1962: El Angel Exterminador; 1964: Le journal d'une femme de Chambre (Diario de una Camarera) (Franco-Italiana): 1965: Simón del desierto.



La hija del engaño no difiere de la primera versión, ni en la calidad de realización ni en la intención. Hay diferente matización: la que va de una obra española (Buñuel había participado en una primera versión española de esta película en 1935) a una mexicana, con dieciséis años de distancia. Sería curioso hacer una confrontación simultánea, cosa hoy difícil de conseguir. En ambas, Buñuel toma a broma el melodrama, por lo que no rehusa el rápido desenlace feliz (tan comercial) de los problemas, puesto que eran falsos. En cambio, aprovecha la vertiente sainetesca de Arniches.

***

Características, o mejor, recursos con los que el autor (humillado por tener que hacer tan bajas obras de encargo para subsistir) quiere salvar, al menos, su dignidad: hacer explotar el melodrama, llevándolo a un extremo en que pasa a ser un absurdo: este llenar los planos con detalles visuales fuera de lugar, lo convierten en guiño cómplice y burla del realizador; esa técnica de la antifrase, esa ambigua realidad, al mismo tiempo objetiva y onírica, convierten estas obritas, para el espectador cómplice, en pequeños "divertimentos" surrealistas, llenos de imaginación y de una gracia inmensa.

***

Extractos de "Luis Buñuel: biografía crítica" de J. Francisco Aranda, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.

